



O Jornalista que Escutava: Joseph Mitchell e o Jornalismo Literário¹

Profa. Dra. Monica Martinez (ABJL/UniFIAMFAAM)²

Resumo

O estudo de caso de autores como o norte-americano Joseph Mitchell, um dos expoentes do Jornalismo Literário, sugere a viabilidade do uso de práticas aprofundadas de entrevista no processo jornalístico com o objetivo de análise e compreensão de realidades complexas. O estudo permite também refletir sobre o papel do jornalista como leitor, escritor e produtor de sentidos da realidade contemporânea, bem como o efeito da interação com o meio e seus interlocutores no desenvolvimento pessoal e profissional do jornalista.

Palavras-chave

Jornalismo Literário; Joseph Mitchell; Entrevista; Diálogo; Escuta Ativa.

Corpo do trabalho

1. A arte da observação e do ouvir

No ensino e na prática jornalística contemporânea, boa parte dos alunos e dos jovens profissionais está treinada para preparar questionários fechados e aplicá-los rapidamente, com ou sem auxílio do gravador, com o objetivo de extrair falas dos entrevistados, que não raro preencherão lacunas de textos previamente idealizados pelos editores dos veículos. Nesse contexto, o modo de fazer do jornalismo convencional resulta em textos pobres do ponto de vista de compreensão de visão de mundo dos envolvidos na realidade analisada.

Outras correntes jornalísticas oferecem respostas mais aprofundadas para essa questão. É o caso do Jornalismo Literário, cuja origem remonta aos escritores do movimento literário realista do século 18, como o inglês Charles Dickens³ e o francês Honoré de Balzac. Estes autores, também jornalistas, influenciaram veículos norte-

¹ Trabalho apresentado ao NP de Jornalismo, do VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Monica Martinez (martinez.monica@uol.com.br), doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, é professora do Programa de Pós-Graduação da Academia Brasileira de Jornalismo Literário, titular da disciplina de Jornalismo Literário do UniFIAMFAAM Centro Universitário e responsável pelo curso de Redação Criativa do Sindicato dos Jornalistas do Estado de São Paulo.

³ Um bom exemplo do autor inglês é sua primeira obra, “Sketches by Boz”, traduzida no Brasil pelo jornalista e professor universitário Marcello Rollemberg.



americanos do século XX, como a revista *The New Yorker*, e brasileiros, caso da revista *Realidade* e do *Jornal da Tarde*.

Numa tentativa de fazer uma leitura mais profunda de sentidos da realidade em transformação que reportavam, em sua missão de relatá-las para seus leitores, os profissionais dos anos 60 do século passado bebem nas fontes da literatura realista para empregar técnicas narrativas sofisticadas para criar obras primas da não-ficção.

Enquanto idealizavam a escrita de uma obra literária que os levaria ao estrelato, os participantes desse movimento, que se convencionou chamar de Novo Jornalismo, trabalhavam de forma intuitiva os recursos do grande romance realista para escrever reportagens especiais que transcendiam os limites dos personagens rasos e das notícias puras e simples. O jornalista norte-americano Tom Wolfe identifica os quatro recursos que permitem imprimir conexão com a realidade concreta, envolvimento emocional e qualidade absorvente aos textos em prosa:

Esse poder extraordinário se originava de quatro recursos apenas, descobriram eles. O básico era **a construção cena a cena**, contar a história passando de cena para cena e recorrendo o mínimo possível à mera narrativa histórica. Daí os feitos de reportagem às vezes extraordinários que os novos jornalistas empreendiam: para poder testemunhar de fato as cenas da vida das outras pessoas no momento em que ocorriam – registrando o **diálogo completo**, o que constituía o recurso número 2. Os escritores de revista, assim como os primeiros romancistas, aprenderam por tentativa e erro algo que desde então tem sido demonstrado em estudos acadêmicos: especificamente, que o diálogo realista envolve o leitor mais completamente e com mais eficiência do que qualquer outro recurso (...).

O terceiro recurso era o chamado **‘ponto de vista de terceira pessoa’**, a técnica de apresentar cada cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem em particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça do personagem, experimentando a realidade emocional da cena como o personagem o experimenta. Os jornalistas muitas vezes usavam o ponto de vista da terceira pessoa – “eu estava lá” – da mesma forma que o usavam os autobiógrafos, memorialistas e romancistas. Isso, contudo, é muito limitador para o jornalista, uma vez que ele só pode levar o leitor para dentro da cabeça de um personagem – ele próprio –, um ponto de vista que muitas vezes se mostra irrelevante para a história e irritante para o leitor. Porém, como pode um jornalista, escrevendo não-ficção, penetrar acuradamente os pensamentos de outra pessoa?

A resposta mostrou-se deslumbrantemente simples: entreviste-o sobre seus sentimentos e emoções, junto com o resto. Foi isso que eu fiz n’*O teste do ácido do refresco elétrico*, o que John Sack fez em *M* e o que Gay Talese fez em *Honor thy father* (Honra teu pai).

O quarto recurso sempre foi o menos entendido. Trata-se do registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, maneiras de viajar, comer, manter a casa, modo de se comportar com os filhos, com os criados, com os superiores, com os inferiores, com os pares, além de vários

ares, olhares, poses, estilos de andar e outros detalhes simbólicos do dia-a-dia que possam existir dentro de uma cena. Simbólicos de que? **Simbólicos**, em geral, **do status de vida da pessoa**, usando essa expressão no sentido amplo de todo o padrão de comportamento e poses por meio do qual a pessoa expressa sua posição no mundo ou o que ela pensa que é seu padrão ou o que gostaria que fosse. O registro desses detalhes não é mero bordado em prosa. Ele se coloca junto ao centro do poder do realismo, assim como qualquer outro recurso da literatura (WOLFE, 2005, p. 53-55)⁴.

A meticulosa autópsia social, como define o autor, feita com o objetivo de iluminar a temática ou o personagem trabalhado, tem um efeito vinculador poderoso no leitor:

(...) dispara as lembranças que o leitor possui de seu próprio status de vida, de suas ambições, inseguranças, prazeres, desastres, mais as mil e uma pequenas humilhações e *coups* do status da vida cotidiana, e dispara essas coisas com insistência até criar uma atmosfera tão rica e envolvente quanto o uso que Joyce fazia da técnica do ponto de vista (WOLFE, 2005, p. 56).

Os quatro recursos também permitem ao jornalista escritor revelar o mundo pelos olhos do entrevistado, sem deixar que seu modo de ver limite o contato da realidade retratada para o leitor. Textos com esse nível de profundidade exigem grande trabalho de desenvolvimento pessoal do profissional de Comunicação Social, que precisa despir-se de preconceitos para, como Wolfe preconiza, entrar no real e no imaginário do outro, esteja este localizado nas camadas menos ou mais favorecidas, seja no âmbito financeiro ou intelectual, do que a sua.

O mergulho no real exige deixar de lado a persona do jornalista inquisitor, ou seja, de um profissional cujo diploma lhe outorga o direito de perguntar de maneira muitas vezes sem pudor. E, sem seu lugar, aflora o jornalista ouvidor, aquele que não dispõe de bloquinho com um rol fechado de perguntas, mas de abertura para tentar entender as idiosincrasias do outro. Mais tarde, por meio delas, o profissional poderá tecer um texto pleno de sentidos que mostrará uma realidade que o leitor interpretará munido de seus arcabouços conceituais.

2. Entrevista dialógica, escuta ativa e documentário

É preciso estar atento para o fato de que a escuta em questão está longe de ser passiva. Não se trata, portanto, de preparar-se para ouvir passivamente um monólogo, mas para uma conversa por meio da qual eventuais pontos de reflexão surgirão para

⁴ Grifos da autora.



ambos os participantes, que sairão do encontro, num certo sentido, diferentes do que entraram – como sugere o conceito de entrevista dialógica (MEDINA, 1990).

Nesse contexto, o comunicador social aproxima-se da esfera dos profissionais que há longa data usam a escuta como ferramenta terapeuta, caso dos psicólogos, que defendem a questão da escuta ativa (AMELIO e MARTINEZ, 2005, p.87-125). Essa experiência contempla a pouco estudada arte em jornalismo dos protocolos sociais do escutar, que pressupõe conhecimento dos sinais não-verbais, como orientação de corpo e postura corporal. Mas também se abre para a questão do jornalista como um participante ativo do encontro, com capacidade de interagir e influir no diálogo:

A maneira mais motivadora de participar de uma conversa é nos posicionarmos, isto é, dizer o que sentimos e pensamos sobre o tema. Participar ativamente implica raciocinar, tentar descobrir, influenciar, contribuir com o que está sendo exposto. Pressupõe correr os riscos de expor a própria posição, tentar ajudar a descobrir um mistério, construir um conhecimento, modificar a percepção ou a atitude do parceiro.

Essa postura ativa demanda muito mais do que fazer sim com a cabeça, sorrir, emitir sinais de que está entendendo, está interessado, se divertindo, se indignando ou se surpreendendo com o que está sendo dito. O resultado para quem a adota é uma forma motivadora de participação, tanto para o ouvinte quanto para o falante (AMELIO e MARTINEZ, 2005, p.99).

No campo do documentário, alguns profissionais brasileiros trabalham a questão da escuta ativa com sensibilidade. Entre eles, o que apresenta maior familiaridade com esse impulso poderoso de escutar o outro é Eduardo Coutinho. A tendência do profissional manifesta-se sobretudo após a realização de *Santo Forte*, produção em 35mm e 80 min. realizada em 1999 na favela Vila Parque da Cidade, na Gávea, zona sul do Rio de Janeiro, que por meio das falas cotidianas como a de dona Thereza aborda a religiosidade popular.

O filme que só Coutinho podia e queria fazer se baseava essencialmente na fala dos personagens. Suas realizações anteriores levaram-no – por caminhos muitas vezes tortuosos – a essa opção. Por intuição e por reflexão decidiu, em *Santo Forte*, assumir de vez a depuração gradual de muitos elementos estéticos que havia efetuado ao longo dos seus documentários e se concentrar no fundamental: o encontro, a fala e a transformação dos personagens (LINS, 2004, p.98-99).



A autora, professora do programa de pós-graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e também documentarista que já trabalhou com o cineasta, revela a alma do método de Coutinho:

O desenrolar da conversa de Coutinho com dona Thereza é exemplar do tipo de influência que o cineasta tem sobre a fala alheia. No início com menos ânimo, dona Thereza aos poucos toma gosto pela palavra, quer contar mais coisas – “E a minha operação? Não quer saber, não? Posso falar?”. O diretor dá tempo para que ela formule suas idéias, respeita seus silêncios, pausas e efetivamente a escuta. Faz poucas mais importantes perguntas para orientar a conversa e acrescenta sua participação inúmeros sinais não-verbais (que não são editados) – olhares, sorrisos, expressões corporais de aprovação, demonstração de interesse.

A avaliação que dona Thereza faz dessa escuta a estimula: ela capricha, escolhe as palavras, encontra um tom. Coutinho não é um interlocutor comum porque não está ali para debater o que ela diz, nem dar sua opinião – e é essa atitude que diferencia totalmente o que ele faz do que é feito em muitos documentários e matérias para a televisão. Sua escuta é extremamente ativa, sem colocar em questão, no entanto, o que está sendo dito. “Se eu digo que o meu desejo é só escutar, não há filme, não é assim. Se há um lado passivo na interlocução, acabou. Os dois lados devem estar ativos”, diz ele. Essa é uma escuta que intensifica o desejo de se expressar de quem está diante da câmera (...).

O cinema de Coutinho se encarrega de trazer à tona um “concentrado” do que ocorre na nossa existência cotidiana, de cuja dimensão nem sempre nos damos conta. É no contato com o mundo, com o outro, que as idéias vão tomando forma. Os pensamentos não estão prontos para serem expressos, mas confusos e informes, sem lógica e unicidade, e o que os organiza é o “exterior”, uma situação de interação social. O que é dito por dona Thereza e outros personagens de Coutinho se estrutura no encontro com o diretor, na situação de filmagem. Em alguns momentos, tem-se a nítida impressão de que muitos deles estão pensando em certas coisas pela primeira vez, como se até então não tivessem tido tempo para tal (LINS, 2004, p.109).

Depois de anos de prática, o método do documentarista é bastante característico. Além do respeito à fala já citada, há o que o cineasta chama de dispositivo, na verdade um recorte de um tema que se pretende trabalhar. Segue-se à pesquisa de personagens singulares e bem articulados, hábeis narradores, que é feita por uma equipe para preservar na gravação o frescor do primeiro encontro com Coutinho, com o objetivo de aumentar as chances de ouvir uma boa história. Não há falas de especialistas e os participantes recebem um cachê. A trilha sonora é preferencialmente local e ponto importante é que a integração da equipe ao filme, sendo visível sua presença na comunidade durante as filmagens.



3. O mestre da escuta

Em jornalismo impresso, um dos maiores exemplos de profissional que empregou a escuta como ferramenta de produção textual é o norte-americano Joseph Mitchell (27/7/1908-18/9/1996), considerado o repórter que melhor registrou o espírito nova-iorquino das décadas de 30 a 60 do século passado. Nascido em Iona, Carolina do Norte, ele não seguiu o conselho paterno de seguir seus passos na agroindústria de tabaco e algodão, motor econômico do sul do país naquela época, e, um dia após a quebra da bolsa de valores, em 25 de outubro de 1929, mudou-se para Nova York, onde trabalhou para jornais como o *The New York Herald Tribune* até 1938, quando passou a integrar o seleto quadro de escritores da *The New Yorker*.

Diferentemente de outros escritores, como Gay Talese, que anos mais tarde se destacaria na produção de perfis de celebridades⁵, Mitchell tinha especial apreço por perfilar anônimos. O mundo que admirava era o dos ciganos, dos índios, das mulheres barbadas, dos deficientes, enfim, dos excluídos da sociedade. Para dar voz aos invisíveis de Nova York, desenvolveu um estilo todo pessoal, como cineasta brasileiro João Moreira Salles descreve no posfácio do livro “O Segredo de Joe Gould”:

Certa vez, no Sul dos Estados Unidos, Joseph Mitchell apontou um binóculo na direção de um pica-pau. O passarinho fazia o que fazem os pica-paus: martelava o tronco de uma árvore. Mitchell acomodou-se no chão e ficou observando. Laboriosamente o pica-pau avançou tronco adentro, rasgando a madeira de casca a casca. A façanha durou quase duas horas e terminou com a árvore vindo ao chão. Mitchell não arredou pé até o final. Mais tarde, disse: “Foi a coisa mais sensacional que já testemunhei”.

Joseph Mitchell era um escritor especialíssimo, tanto na escolha dos temas como no método de escrita. Um texto de apresentação de sua obra poderia começar por qualquer uma das características que o tornaram legendário: a lentidão com que escrevia, o seu peculiar senso de humor, sua tristeza inata, sua grande cortesia, o enigma que cerca os últimos 30 anos de sua vida (SALLES, 2003, p. 139).

O cineasta prossegue em sua análise do autor, lendário pelo perfeccionismo que dedicava a sua obra:

⁵ Caso do célebre “Frank Sinatra está Resfriado”, lançado originariamente na revista *Esquire*, que foi considerado pela publicação o melhor perfil publicado durante os 70 anos de atividade. No Brasil, o texto pode ser lido no livro “Fama e Anonimato”, integrante da coleção *Jornalismo Literário* da Companhia das Letras.

Pouca gente destinaria tempo a um pica-pau empenhado em bicar uma árvore. Alguns tantos segundos sim; alguns minutos, talvez; duas horas, não. Primeiro, porque isso exige disciplina e paciência: ficar ajoelhado no mato em completo silêncio é chato. Depois, porque um pica-pau bicando uma árvore não chega a ser um assunto danado de interessante. O segredo da escrita de Joseph Mitchell reside precisamente em contradizer essas duas afirmações. Contradiz a primeira revelando uma capacidade incomum de ter paciência, dom que se traduzirá numa obra construída em torno da escuta atenta e constante. Contradiz a segunda demonstrando que, quando se tem paciência, o que parece banal – um pica-pau bicando um tronco – pode ser extraordinário – um pica-pau derrubando uma árvore. A cada texto publicado, Joseph Mitchell provava que um pica-pau estava prestes a fazer o impossível. Para nossa surpresa e, mais ainda, para nosso deleite, ao cabo de todo texto dele uma árvore vem abaixo, espantosamente (SALLES, 2003, p. 139-140).

Das visitas aos antigos cemitérios da região, nas quais escutava as histórias sobre os falecidos contadas com vivacidade pelas tias, provavelmente veio a inspiração para um de seus melhores textos, que faz parte de uma coletânea feita por David Remnick, desde 1998 editor-chefe da *The New Yorker*⁶. O tema de *Mr. Hunter's Grave* é Mr. George Hunter, 87, o membro da Igreja Metodista Africana de Sandy Ground, antiga comunidade de negros libertos que haviam migrado de Maryland antes da Guerra Civil para cultivar ostras no litoral nova-iorquino, que entrara em decadência em virtude da chegada do progresso e da poluição.

Com a desculpa de apreciar as flores silvestres do local (Mitchell era um estudioso do assunto), ele agenda uma vista e a partir daí o texto é uma deliciosa narrativa sobre o relacionamento que o autor vai travando com o octogenário. Graças à escuta gentil de Mitchell e à prodigiosa memória de Hunter, o texto resgata a história da comunidade negra do ponto de vista privilegiado de um antigo residente:

Mr. Hunter turned and looked back over the rows of graves.

“It’s a small cemetery,” he said, “and we’ve been burying in it a long time, and it’s getting crowded, and there’s generations yet to come, and it worries me. Since I’m the chairman of the board of trustees, I’m in charge of selling graves in here, graves and plots, and I always try to encourage families to bury two to a grave. That’s perfectly legal, and a good many cemeteries are doing it nowadays. All the law says, it specifies that the top of the box containing the coffin shall be in at least three feet below the level of the ground. To speak plainly, you dig the grave eight feet down, instead of six feet down, and that

⁶ Desde a sua fundação, em 1925, a *The New Yorker* teve apenas três editores-chefe além de Remnick. Até 1951, o fundador, Harold Ross, acumulou o cargo. De 1951 a 1987, o editor-chefe foi William Shawn, editor lendário pela precisão com que tornava impecáveis textos de autores do quilate de Lillian Ross e Truman Capote, afastado do cargo quando a revista é comprada por S. I. Newhouse, proprietário do grupo Conde Nast.



leaves room to lay a second coffin on top of the first. Let's go to the end of this path and I'll show you my plot".

Mr. Hunter's plot was in the last row, next to the woods. There were only a few weeds on it. It was the cleanest plot in the cemetery.

"My mother's buried in the first grave," he said. "I never put up a stone for her. My first wife's father, Jacob Finney, is buried in this one, and I didn't put up a stone for him, either. He didn't own a grave, so we buried him in our plot. My son Billy is buried in this grave. And this is my first wife's grave. I put up a stone for her".

The stone was small and plain, and the inscription on it read:

HUNTER

1877 CELIA 1928

"I should've had her full name put on it – Celia Ann," Mr. Hunter said. "She was a little woman, and she had a low voice. She had the prettiest little hands, she wore size five-and-a-half gloves. She was little, but you'd be surprised at the work she done. Now, my second wife is buried over here, and I put up a stone for her, too. And I have my name carved on it, along with hers".

This stone was the same size and shape as the other, and the inscription on it read:

HUNTER

1877 EDITH 1938

1869 GEORGE

"It was my plan to be buried in the same grave with my second wife," Mr. Hunter's said. "When she died, I was sick in bed, and the doctor wouldn't let me get up, even to go to the funeral, and I couldn't attend to things in the way I wanted to. At that time, we had a gravedigger here named John Henman. He was an old man, and old oysterman. He's dead now himself. I called John Henmann to my bedside and I specifically told him to dig the grave eight feet down. I told him I wanted to be buried in the same grave. 'Go eight feet down, I said to him, 'and that'll leave room for me, when the time comes.' And he promised to do so. And when I got well, and was up and about again, I ordered this stone and had it put up. Below my wife's name and dates I had them put my name and my birth year. When it came time, all they'd have to put on it would be my death year, and everything would be in order. Well, one day about a year later I was talking to John Henman, and something told me he hadn't done what he had promised to do, so I had another man come over here and sound the grave with a metal rod, and just as I had suspected, John Henman had crossed me up; he had only gone six feet down. He was a contrary old man, and set in his ways, and he had done the way he wanted, not the way I wanted. He had always dug graves six feet down, and he couldn't change. That didn't please me at all. It outraged me. So, I've got to my name on the stone of this grave, and it'll look like I'm buried in this grave".

He took two long steps, and stood on the next grave in the plot.

"Instead of which," he said, "I'll be buried over here in this grave."

He stopped down, and pulled up a weed. Then he stood up, and shook the dirt off the roots of the weed, and tossed it aside.

"Ah, well," he said, "it won't make any difference."(MITCHELL, 2001, p. 25-26).



O trecho acima revela a impressionante habilidade de ouvir uma história de Mitchell, cuja fidelidade em registrar a fala do perfilado permite que vejamos o mundo por meio dos olhos dele, criando um vínculo emocional que nos leva a sermos solidários com as agruras do presidente do conselho administrativo do antigo cemitério, em via de atingir o máximo de sua capacidade, cuja idéia de aproveitar melhor os jazigos havia sido solapada pelo hábito do também antigo coveiro, que acostumado a cavar sepulturas a seis pés, não havia posto em prática a recomendação de fazê-las a oito pés.

Aceitando a resistência do coveiro, mas firmemente decidido a manter seu projeto de ser enterrado junto com a segunda esposa, ele planeja deixar a lápide onde o nome de ambos está gravado, à espera apenas da data de seu falecimento, onde está, ainda que seu corpo seja depositado no jazigo ao lado. Pela própria natureza do tema, além da escuta e registro atentos das mazelas do senhor de 87 anos, para quem a espera da morte faz parte do cotidiano, o texto de Mitchell filosofa sobre o sentido da vida com a suavidade que lhe é característica. Ao fim do texto escrito em 1956, a fala do ancião cristão, que tão bem havia planejado a disposição de seu corpo após a morte, surpreende pela despreocupação com seus restos mortais. “Ah, bem,” ele disse, “isso não vai fazer nenhuma diferença⁷.” É, não faz. Mas nesse ponto o leitor está decididamente cativado pelo octogenário enganado pelo coveiro idoso que não queria mudar seus costumes.

“Isso não vai fazer nenhuma diferença” é a chave para compreender esse texto. Na prática, Mitchell não conseguia escrever até que a pessoa fizesse a “observação reveladora”, termo cunhado por ele que significava a identificação de algo singular, brotado da empatia entre quem fala e escuta (SALLES, 2003, p.152).

Talvez Mitchell não tenha escutado tanto alguém quanto o sem teto Joe Gould, cujo perfil começou a trabalhar em 1938 e continuou a ouvir de forma esporádica até seu falecimento, em 1957. Não por acaso, o ponto alto da obra de Mitchell provavelmente é o trecho do livro “O Segredo de Joe Gould”, no qual revela o embate ético que enfrentou após intuir o mistério do andarilho que empresta o nome à obra que reúne os dois perfis que o jornalista fez sobre, como ele o chama, “uma alma perdida (MITCHELL, 2003, p. 7). No primeiro texto, *O Professor Gaivota*, escrito em 1942⁸ e publicado na edição de 12 de dezembro de 1942, ele narra a saga do literato que vivia

⁷ Tradução da autora.

⁸ Segundo Salles, a apuração foi feita em 16 dias, a escrita em 18, e a edição por ele e por Shawn, cinco meses (SALLES, 2003, p. 147).



no Greenwich Village a preparar a *História Oral do Nosso Tempo*, um tratado que conteria 9 milhões de palavras, sendo onze vezes maior do que a Bíblia.

Após a publicação, Gould continua a vinculação com o autor, que considerava um amigo por ter ouvido tanto suas histórias e o conhecer tão bem. Em seu esquema de pedir pequenas quantias na forma de ajuda financeira, bem como para receber as cartas que chegam na *The New Yorker* em seu nome, ele continua visitando o jornalista na redação, para desespero deste. Em boa fé, Mitchell tenta ajudar Gould a publicar a obra, recomendando um amigo do ramo editorial, Charles Pearce, da Duell, Sloan & Pearce.

Gould é resoluto em não divulgar a obra antes de sua morte. No ponto mais dramático da narrativa, Mitchell percebe que havia sido enganado pela lábia do boêmio, que teve a fama de ilustre historiador validada por intermédio de seu texto. E que, por meio do trabalho jornalístico, centenas de leitores também tinham sido ludibriados. O segundo perfil, que narra o mistério no melhor estilo protestante, é publicado apenas após a morte de Gould, em 1957. Na verdade, sete anos depois, no texto que saiu nas edições de 19 e 26 de setembro de 1964:

Eu estava furioso. Assim que Pearce saiu, voltei-me para Gould. “Você me disse que levou braçadas da História Oral a catorze editoras”, falei. “Por que diabos teve todo esse trabalho se havia decidido no fundo de você mesmo que a História Oral seria uma obra póstuma? Estou começando a crer que a História Oral não existe”. Essa frase saiu de meu inconsciente, e eu não tinha muita noção do que estava dizendo – só estava desabafando minha raiva –, mas no momento seguinte, ao olhar para Gould, tive certeza de que havia descoberto a verdade sobre a História Oral

“Meu Deus!”, exclamei. “Ela não existe”. Eu estava estarelecido. “A História Oral não existe. Não existe.”

Encarei Gould, e ele me encarou. Seu rosto não tinha expressão nenhuma.

“A dona da granja de criação de galinhas e patos não existe”, prossegui. “E o irmão dela, que sofreu um derrame, não existe. E a sobrinha dela não existe. E o lavrador polonês e a mulher dele, que cuidam dos patos e das galinhas, não existem. E os patos e as galinhas não existem. E o porão onde está guardada a História Oral não existe. E a História Oral não existe.”

Gould se levantou, foi até a janela e ficou parado, olhando para fora, de costas para mim.

“Existe na sua cabeça, imagino”, disse eu, recuperando-me um pouco da surpresa, “mas você sempre foi preguiçoso demais para escrevê-la. Tudo o que existe realmente são os tais capítulos de ensaios. É só o que você tem feito esses anos todos – escrever novas versões dos capítulos da morte de seu pai e a morte de sua mãe e o terrível hábito do tomate e os índios de Dakota do Norte e talvez uma ou duas dúzias de outros capítulos e corrigi-los e revisá-los e rasgá-los e começar tudo de novo.”



Gould se virou, me fitou e disse alguma coisa, mas em voz baixa e indistinta. Se o ouvi bem – e muitas vezes me pergunto se de fato ouvi bem –, ele disse: “Não é uma questão de preguiça”. Então, evidentemente, decidido a não dizer mais nada, deu-me as costas outra vez.

Nesse momento, um dos editores bateu na porta e entrou com as provas de um artigo meu. Explicou que uma matéria programada para sair na edição seguinte demandava algumas alterações de última hora e, como talvez não desse tempo de concluí-las, resolveram preparar meu artigo para uma eventual substituição, e ele queria revisar as provas comigo. (MITCHELL, 2001, p. 107-108).

A revisão dura 30 minutos, Gould espera uns cinco minutos na recepção e parte. No trecho que se segue, Mitchell faz um relato corajoso dos pensamentos e sentimentos que experimentou em seguida:

Voltei para minha sala, sentei-me e apoiei os cotovelos na escrivaninha e a cabeça nas mãos. Sempre tive horror de ver alguém desmascarado, flagrado numa mentira ou pego com a boca na botija, e agora, com tempo para refletir, senti vergonha de mim mesmo por ter perdido a calma e me enfurecido com Gould. A raiva começou a se dissipar, e eu fui ficando deprimido. Gould me enganara – não havia dúvida em relação a isso –, assim como enganara inúmeras pessoas ao longo dos anos. Havia em engabelado, assim como havia engabelado inúmeras pessoas. No entanto não precisei refletir muito sobre o assunto para chegar à conclusão de que ele não andara discorrendo sobre a História Oral todos esses anos e fazendo grandes declarações sobre sua extensão, seu volume, sua importância para a posteridade e comparando-a com obras como *A história do declínio e queda do Império Romano* só para enganar gente como eu, mas também para enganar a si próprio. Com certeza descobrira, muito tempo atrás, que não tinha o gênio, o talento ou, talvez, a segurança, o empenho, a determinação para produzir uma obra tão imensa e grandiosa como imaginara e se contentara em escrever os tais capítulos de ensaios. Escrever e reescrever. Contudo, em boa parte do tempo provavelmente acreditava, de modo nebuloso, iludindo-se e protegendo-se a si mesmo, que a História Oral de fato existia – os capítulos orais e os capítulos de ensaio. A parte oral podia não estar no papel, mas ele a tinha inteira na cabeça e um dia qualquer começaria a escrevê-la (MITCHELL, 2001, p. 109-110).

O texto que se segue é um *mea culpa* doloroso, no qual o jornalista se projeta no sem teto que o havia ludibriado:

Foi fácil para mim entender isso, pois me lembrava de um romance que certa vez pretendia escrever. Eu tinha 24 anos na época e estava deslumbrado com o *Ulisses* de Joyce. Meu romance seria “sobre” a cidade de Nova York. Seria também sobre um dia e uma noite na vida de um jovem repórter em Nova York. Ele é sulista e boa parte do tempo sente muita saudade do Sul. Considera-se exilado do Sul. Havia sido um batista devoto e agora é descrente. Ainda assim, tende a ver as coisas por um prisma religioso e com frequência vê a cidade como uma espécie de inferno, uma geena. Está apaixonado por uma escandinava que conheceu em Nova York, e ela é tão diferente das moças que

conhecera no Sul que lhe parece misteriosa, da mesma forma que a cidade lhe parece misteriosa; a moça e a cidade se misturam em sua cabeça. É seu dia de folga. Ele toma o café-da-manhã num restaurante de Fulton Fish Market e perambula pelos lugares que conhece melhor. Em sua andança encontra e reencontra homens e mulheres que, em seu entender, representam vários aspectos da cidade. Sobe a rua Fulton e caminha entre as lápides do cemitério de St. Paul e percorre as ruas do Lower Easter Side e certas ruas do Village e o setor dos teatros e do Harlem. (MITCHELL, 2001, p. 110).

Por um ano, ele escreve mentalmente esse romance, criando e descartando personagens. Mas nunca escreve de fato uma única palavra.

Essas lembranças me causaram um constrangimento quase insuportável, e passei a me sentir cada vez mais solidário com Gould.

Se ele *tivesse* escrito a História Oral, pensei, provavelmente não haveria de ser o grande livro que andara apregoando para cima e para baixo – os grandes livros, e mesmo os meio grandes, mesmo os bons, mesmo os meio bons, são raríssimos. Na melhor das hipóteses a História não passaria de uma curiosidade. Alguns anos depois do lançamento, estaria abarrotando as prateleiras de “Curiosidades” de sebos de todo o país. De qualquer modo, concluí, se existe uma coisa que a raça humana possui em abundância – em abundância e em excesso –, é livro. (...) – e pouquíssimos dos quais valeria a pena pegar e folhear, que dirá ler –, comecei a achar admirável que ele *não* houvesse escrito a História Oral (MITCHELL, 2001, p. 113).

No retorno de Gould, Mitchell estava decidido a não desmascarar “o Excêntrico Autor de um Grande Livro Misterioso e Inédito”, que escutava as pessoas nas ruas para compor sua história, em contraposição à história oficial dos poderosos. Provavelmente por covardia, reconhece. Dá a sua habitual contribuição ao Fundo Joe Gould e muda de assunto. Paradoxalmente, o jornalista que sabia ouvir como ninguém não quer saber de confissões, de confidências, de desnudamentos da alma. Respeita a máscara do outro, que lhe garante os dólares dos turistas e o pão e os drinques de cada dia.

De um escritor que era considerado lento mesmo para seus pares — levava de dois a três anos para produzir cada perfil — Mitchell cessa sua produção literária em setembro de 1964, embora mantivesse sua rotina, como a de ir diariamente à redação da *The New Yorker*, fazendo jus ao seu salário anual de 20 mil dólares, até sua morte, por câncer, em 1996 – curiosamente a mesma idade de Mr. Hunter.



Na verdade, dois anos antes, ele havia combinado alguns trechos de livros anteriores para publicar *Up in the Old Hotel*⁹. No obituário distribuído pela *The Associated Press*, em 18 de setembro daquele ano, o autor conta que “I decided if I could get those in a book together, I could put it all behind me. Maybe I will free me to find my way to the right door”, exorcizou em entrevista ao *The New York Times* antes do lançamento, lembrando que se conseguisse colocar tudo para trás talvez conseguisse se libertar e encontrar seu caminho¹⁰.

No memorial publicado em 10 de junho de 1996 no *The New Yorker*, o jornalista Roger Angell escreveu:

“Each morning, he stepped out of the elevator with a preoccupied air, nodded wordlessly if you were just coming down the hall, and closed himself in his office. He emerged at lunchtime, always wearing his natty brown fedora (in summer, a straw one) and a tan raincoat; an hour and a half later, he reversed the process, again closing the door. Not much typing was heard from within, and people who called on Joe reported that his desktop was empty of everything but paper and pencils. When the end of the day came, he went home. Sometimes, in the evening elevator, I heard him emit a small sigh, but he never complained, never explained¹¹.”

O conselho do mestre: “When someone’s is willing to talk, you can let it lead wherever”. Em tradução livre, quando alguém quer falar, você pode deixar conduzir seja para onde for. A pergunta é porque ele, se não parou de escutar, ao menos parou de registrar as conversas ouvidas. Talvez porque tenha ouvido demais, no caso um pai inconformado: “Son, is that the best that you can do, sticking your nose into other people’s business?”. Em tradução literal: Filho, isso é o melhor que você pode fazer, enfiar seu nariz na vida de outras pessoas?.

Depoimento dado ao jornalista David Streitfeld, do *Washington Post*, publicado a partir da *Newsday*, de 27 de agosto de 1992, parece comprovar que ele de fato teria dolorosamente se espelhado em Gould:

"You pick someone so close that, in fact, you are writing about yourself. Joe Gould had to leave home because he didn't fit in, the same way I had to leave

⁹ De suas obras, apenas o *Segredo de Joe Gould* foi publicado no país, pela Companhia das Letras. *My Ears Are Bent* (1938), *McSorley’s Wonderful Saloon* (1943), *Old Mr. Flood* (1948), *The Bottom of the Harbor* (1960) e *Up in the Old Hotel* (1992), permanecem sem tradução em português.

¹⁰

¹¹ In: http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Mitchell. Acesso em 26/12/2006.

home because I didn't fit in. Talking to Joe Gould all those years he became me in a way, if you see what I mean¹²."

Sinal de que, de fato, saber ouvir é uma arte, visto que o compartilhamento profundo de informações como propõe a escola do Jornalismo Literário torna o repórter não um mero observador, mas parte integrante do contexto que pretende relatar¹³.

Assim, diferentemente da visão convencional de jornalismo, imparcial e objetiva, a prática de narrativas em profundidade faz com que o autor — , mergulhado na realidade em toda sua complexidade e diversidade — interaja fortemente com seus interlocutores, com a sociedade e a Natureza¹⁴. Está sujeito, portanto, a impactos psicológicos como o sofrido por Mitchell, cuja importância não pode ser desconsiderada nem menosprezada.

A arte da reportagem aprofundada trata-se, portanto, de um processo que demanda métodos de observação a longo-prazo que permitam entender as transformações que ocorrem, ao longo do tempo e do espaço, na teia de eventos analisada. Nesse quesito, são bem-vindas propostas de captação como o método goethenístico, empregado na pedagogia Waldorf (GOETHE, 2005).

Na contemporaneidade complexa em que vivemos, só mesmo a abertura para a transdisciplinaridade, por meio do diálogo com outras disciplinas do conhecimento, possibilita ao jornalista captar e reportar as múltiplas visões de mundo com sensibilidade e eficácia. E, dessa forma, torna mais provável recuperarmos nosso papel de informar, orientar e conscientizar os leitores, espectadores, telespectadores, ouvintes e internautas para que, ao compreender fatos passados, presentes e tendências futuras, se tornem capazes de dar sentido e direção às próprias vidas¹⁵ e, a partir dessa base sólida, possam apoiar de forma cooperativa, participante, socialmente justa e responsável as comunidades nas quais estão inseridos.

¹² In: http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Mitchell. Acesso em 26/12/2006.

¹³ Para se aprofundar na questão da cultura do ouvir, sugere-se a leitura de “Incomunicação e cultura do ouvir”, do professor doutor José Eugenio de Oliveira Menezes.

¹⁴ A física quântica é a grande chave para compreender a relação entre objeto e observador. Uma leitura sugerida nesse campo é “Diálogo — Comunicação e Redes de Convivência” (Palas Athena, 2005), do físico americano David Bohm.

¹⁵ A idéia de formar seres humanos capazes de, por si mesmos, encontrar propósito e direção às próprias vidas é basilar na pedagogia Waldorf, proposta pelo filósofo austríaco Rudolf Steiner. O aprofundamento no tema pode ser feito em obras como a “Pedagogia Waldorf, do pedagogo Rudolf Lanz, e outros títulos da temática da Editora Antroposófica.



Referências bibliográficas

- AMÈLIO, Ailton e MARTINEZ, Monica. **Para Viver um Grande Amor**. São Paulo: Gente, 2005.
- BOHM, David. **Diálogo** ³/₄ Comunicação e Redes de Convivência. São Paulo: Palas Athena, 2005.
- DICKENS, Charles. **Retratos Londrinos**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- GOETHE. **A Metamorfose das Plantas**. São Paulo: Antroposófica, 2005.
- LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. São Paulo: Manole, 2004.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. **Entrevista: o diálogo possível**. São Paulo: Ática, 1990.
- MENEZES, José Eugenio de O. Incomunicação e Cultura do Ouvir. **Líbero**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação da Faculdade Cásper Líbero, v.9, n. 18, p. 73-78, dez. 2006.
- MITCHELL, Joseph. “Mr. Hunter’s Grave”. In: **Life Stories: profiles from The New Yorker**. New York: Random House, Inc., 2000.
- MITCHELL, Joseph. **O Segredo de Joe Gould**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MORIN, Edgar e LE MOIGNE, Jean-Louis. **A Inteligência da Complexidade**. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- SALLES, João Moreira. “O Homem que Escutava”. In: MITCHELL, Joseph. **O Segredo de Joe Gould**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.